

# 日本人による西洋音楽の演奏傾向と言語特性の関係性 およびその問題改善への試案 ～強弱アクセントとアウフタクトの視点から～

田 島 孝 一

**The Relationship Between the Western Music Performed by Japanese Musicians with the Properties of the Japanese Language, and a Proposal for Making the Problem Better**

—A Viewpoint from Stress Accent and Upbeat—

**TAJIMA Koichi**

## **Abstract**

For most of the Japanese people who grew up with Japanese language culture which has no stress accent without time and upbeat, it is very difficult to get the sense of western music. At first, resting on the theory by F.Koizumi (1968), I have pointed the immediate difference between the sense of time which is born by stress accent, and the music theory which has been taught in most of the Japanese schools. Upbeat is attached by the European languages, especially English and German, which has pronoun and article. And also bar line is developed by the European languages. But in Japanese schools, those knowledges are not taught to the pupils. For this reason, I have pointed a very important fault by Japanese players. Because their music playing are not based on the European languages. So, I have pointed that their plays are reflected poor phrasing. And sometimes their music sound like xylophone tones, as a monotonous meaningless tone series. On the last chapter, I have suggested some exercise ways how to reflect the sense of the European languages. One of it is adding words by the European languages to the notes for instrument, or refer to such a CD on sale (for example by Susan Osborn), and try to sing them.

**キーワード：**日本語、言語文化、拍子、音感、音楽教育

**Key words:** Japanese language, linguistic culture, time, music sense, music education

---

本学人間科学部心理・行動科学科准教授

連絡先：田島孝一 〒662-8505 西宮市岡田山4-1 神戸女学院大学人間科学部心理・行動科学科  
k-tajima@mail.kobe-c.ac.jp

## はじめに

かつて筆者が学生であった頃、あの“Happy Birthday to You”の曲が、なぜアウフタクトで始まるのかという疑問を抱いたことがあった。子供のころよりずっと歌ってきた歌であったが、その時初めて楽譜をみてそう思ったのである。しかしその疑問は教師に尋ねられることもなく、やがて放置されてしまった。

その後改めてこの問題を考えさせられることになったきっかけは、約20年前筆者がドイツ留学から帰国して間もないころであった。当時、日本人演奏家によるいわゆるクラシック、特にピアノ演奏を耳にしたとき、それが一流と評されている演奏家のものであっても、しばしばそれらの演奏に、無意識的・反射的に違和感や拒否感を覚えるようになっていた。生演奏はもとより、たとえばNHKの「名曲アルバム」や「クラシック・アワー」など、たまたまテレビから流れてきた音楽を耳にしたその瞬間、即座に「違い」を感じるようになっていた。海外へ行っている間に耳が変わるといわれているようだが、もしかすると筆者もその一人になっていたのかもしれない。やがてその「違い」とは、多くの場合、あるフレーズ内の連続する1音ずつが均等な音量や音色で演奏されるために生じる、まるで木琴で演奏しているかのように、音の羅列として感じてしまうフレーズ感のない音楽からくるつまらなさ、それにともなう音楽の流れやその方向性のなさにあることにも気がついた。(この「違い」は、たとえばある曲の日欧演奏家による複数の録音から、部分的に同一箇所の数小節だけを取り出し、そこだけを聞き比べてみれば、音楽家でない一般の多くの人々にも、意外なほど容易に判別できてしまうだろう。筆者は一般学生に聴かせてみたところ、意外なほどの多くの反応が返ってきた。)それ以来、なぜ日本人の演奏がしばしばそうなりがちになるのかを考えるようになった。そして帰着した結論は、日本語と欧語の言語特性の違いであった。

しかしこの解答は、すでに小泉(1968)が指摘し、その後もおそらく多くの研究者たちによって指摘されてきたことだろう。だがこのように日欧2種類の言語間には、根本的に相反する大きな差異があり、またそれが音楽表現上にいかに重大な影響を及ぼしているかという、非常に大きな問題の存在を、これまでどれほど多くの日本人演奏家や音楽教育者たちが日常的に配慮すべき問題として認識し、また彼らの演奏上にそれを反映させてきたのだろうか。実に大きな疑問を感じずにはいられない。なぜなら、いまだなおそのような「違い」をもった演奏があふれ、10年を超えるほどの長期にわたって海外で研さんを積んできた数少ない演奏家たちを除けば、演奏上にあまり大きな改善が見られないように思われるからである。その原因と考えられるものの中で、もっとも大きなものの一つとしては、演奏家をはじめ音楽教育者たちの意識の中に、この根本的な「違い」に対する認識が、大きく欠如していることがあげられるのではないだろうか。

本論文はこれらの疑問を解明するにあたって、日欧それぞれの音楽文化の根源に存在するものであり、しかも演奏家たちが生まれて以来常に使い続けてきた母国語。その言語文化の違い

に焦点を当てて考察を試みようとしたものである。また同時にこれらのことは、日本の演奏家たちの基礎教育段階で教育しておくべき大切なこととして述べていこうとするものである。欧語にはあるが日本語にはない根本的差異としてあげられる、強弱アクセントとアウフタクト。この2つの要素と、そこから派生する問題をおもに取り上げながら、多くの日本人演奏家による演奏がもつ重大な問題点とその原因について考察し、さらにその改善を目的とした教育・学習方法についても、試案として提案していきたい。

## 第1章 欧語族の拍節性と日本語の等拍性

### 1. 強弱アクセント

小泉は西洋音楽に付随する強弱アクセントとアウフタクトについて、3つの歌の歌詞を例にあげながら、次のように日本語との違いを指摘している。「例えばドイツ語や英語のように、言葉そのものに強弱アクセントの強い言語による歌には、たとえ楽譜にそのような指定がなくとも、自然に旋律の中にその強弱のリズムが反映される。」(小泉 1968) と述べ、まずシューベルトの『野ばら』冒頭の歌詞の一節を例にあげ、下線でアクセント位置を示して説明している。

Sah ein Knab ein Röslein steh'n

「これを平らに発音したとしても、ひとりでに強弱の拍節感が言葉の上に出てくるが、これを日本語に訳して、わらべは みたり と読んだ時には、その強弱感は当然のことながら感じられない。」とある。筆者も授業などで拍子の説明をするとき、最初に使う曲もまたわかりやすい2拍子であり、より広く知られた英語の歌「きらきら星」である。

Twinkle twinkle little star

同じく強弱アクセントがリズムカルに交互に出現する。またこれを普通に朗読してみても、同じく明瞭な2拍子となる。しかしこれが日本語に訳された瞬間、

き・ら・き・ら・ひ・か・る

と、すべてのシラブルに同じアクセントをつけ、一音ずつ均等に歌われてしまう。さらにもしこれに、幼稚園などでよく見かけるように、子どもたちがカスタネットで1拍ずつリズム打ちをしながら歌うなら、もはや2拍子のかけらさえもなくなり、もともとの西洋音楽が持っていた2拍子の軽快な音楽感覚は、完全に失われてしまい、まったく異なった雰囲気音楽へと変化させられてしまう。また3拍子の場合でも、弱拍である2・3拍目にカスタネットをほぼ均等にはっきりと(強く)打たせている。幼稚園など音楽教育の現場では、現在に至るまでずっとこのように行われてきた。またさらに、木琴を打つ場合にも、すべての音を均等大きさで演奏させているのが、ほとんどの保育・教育現場で見られる通常の光景である。この教育法は、

西洋音楽が本来の特性として備えている拍子感を打ち壊し、「各シラブルに均等なアクセントをつけて歌えるように音感を育てる」という、間違った「西洋音楽」を教えこむためには、絶大な効果があると思われる。

日本に生まれ育った日本人のほぼ100%の人々は、生まれて以来ずっと、このような「擬似西洋音楽」とも呼ぶべき、変形された「西洋音楽」により音楽教育を受け、それにより聴覚が育てられているのである。したがってまずここに、多くの日本人演奏家たちによって奏でられている「西洋音楽」が、本来の西洋音楽とはやや違った演奏となってしまうことの第一の原因があるといつてよいのではないだろうか。つまり、日本語が強弱アクセントをもたない言語であるだけでなく、基本的に各シラブルにほぼ均等なアクセントで発音される言語文化であることが、このような等拍的音感を育成しているということになるだろう。そしてそれを演奏に反映させた結果として、順次現れる音の音量や音色が、往々にしてほぼ均等にただ羅列している状態に近い現れ方をすることになり、そのため奏でられるその音楽の印象も、西洋音楽特有のフレーズ感が非常に乏しいものとなり、その結果単調な演奏となって生み出されることになっているのではないだろうか。先にあげた「お誕生日の歌」で筆者が感じたアウフタクトへの疑問も、おそらくこのような日本語の言語文化が染み込んだ筆者自身の感覚、本来の西洋音楽感覚とは違った、「変形された音楽感覚」から生じたものではないだろうか。

このような独特の「音感」により、日本語の歌詞だけでなく多くの場合外国語の歌詞でさえ、教えるほうも教わるほうも、ほぼ同じく日本語の語感によって、カタカナ英語的に歌われるのを耳にし続け、またそのように歌う体験をし続けてきた。ずっとそう学習し続けてきたのだから、強いて矯正しない限り、そのようにしか歌えないのは当然のことである。実際この歌を、アウフタクトでなく「ハッピー・バース・デー | ツー・ユー」と歌ったとしても、瞬時にその差を察知することができるごく一部の人々を除けば、大半のプロの音楽家を含むほとんどの日本人は、よほど意識しない限り何の違和感も抵抗感も感じないだろう。

ということは、『野ばら』の場合、「この歌は2拍子です」と教師がどれほど懸命に音楽の基礎知識としてこれを教えようとしても、強弱アクセントをもたない日本語による歌詞を歌う限り、あるいは英語の歌詞でこれを歌ったとしても、たとえば中学1年生の英語の授業などで、「トゥイン・クルー・トゥイン・クルー・リトゥ・ルス・ター」のように、英語本来の強弱アクセントを無視して歌っている限り、子どもたちの感覚には、せいぜい言葉の区切りとしての小節線を意識することはあっても、強弱アクセントをともなった本来の西洋音楽としての2拍子の曲としては、まったく感じられることはない。その結果、小中学校の音楽の授業では2/4拍子を、「1小節の中に強弱2つの4分音符が入るもの」といった、外見上の形態のみを示す、狭義に限定された音楽理論として学習されてしまい、本来の拍子感がもっている、さまざまな音楽的な表情やニュアンス（例えば、弱拍は次の強拍につながる働きを持つ場合があることなど）は切り捨てられ、そのような表面的なものに変形された音楽知識として認識されてしまっているのではないだろうか。（小中学生に対しそれ以上の説明をすると混乱すると思われるかもしれないが、感覚として学べば容易に理解できることではないだろうか。先の例の little | star や I | wonder などは、強拍へと流れ込む音楽の動きと共に、英語の言語感覚を学び取る絶

好のチャンスであろう。)そして、彼らが音楽大学などへ進学した後では、もはや音楽理論の授業などで、あらためて2拍子について学ぶ機会など、おそらく皆無ではないだろうか。

なお、このような細かな教育は、欧米の子どもたちには全く必要がない。なぜなら、彼らの母国語の中にすでに染み込んでいる言語感覚だからである。したがって授業では、前述した2拍子の「外見上の形態」を教えるだけで十分である。しかし強弱アクセントをもたない日本人の子どもたちに対しては、そのままを模倣して、外見的形態を教えるだけでは、まったく不十分になってしまうのである。

## 2. フレーズの認識と相互関係

このように、1シラブルずつ均等にアクセントをつける日本語様式に変身させられた「擬似西洋音楽」の感覚は、コールユーブンゲンや新曲を歌うソルフェージュ教育の中でさらに徹底して染み込むよう訓練される。1音ずつを間違わないよう(その結果往々にして均等に)歌わせる訓練を通じて、フレーズ感をほとんどともなわない「西洋音楽」の音感を、さらに定着させるという、大きな役割を果たしているのではないだろうか。

このような音楽感覚のまま「西洋音楽」のメロディーを演奏してしまうと、フレーズの破壊という、本来の西洋音楽にとっては、致命傷となる問題が生じてしまう。英語やドイツ語のフレーズは、さまざまな「言葉のかたまり」としてとらえられる。たとえば“Happy birthday”は単語2つによって意味を表す「言葉のかたまり」としてのフレーズ=文章であり、2つ目のフレーズ“to you”までを合わせてより長い1つのフレーズとしても把握される。そして元の2つの短いフレーズ間には、やや相対的な強弱関係が生まれることが多い。つまり曲の冒頭、無音の状態から緊張感をともなって1つ目のフレーズで曲が始まり、2つ目のフレーズでその緊張が緩められる形となり、前後あわせてバランスのとれたひとつの文章=ひとつのフレーズとなる。

このような欧語の文法上の並び方からくるフレーズ相互の緊張・弛緩の感覚やそれぞれがもつ重要度の差は、言語の特性上、必然性的に常に伴ってくるものである。小泉が2曲目に例示する『菩提樹』の冒頭、“Am Brunnen vor dem Tore”の場合も、まったく同じ関係にあり、冒頭の「泉のそば」のほうが、その泉がある場所を説明した次のフレーズ「門の前」よりも、文章の意味上から見ても当然重要であり、それぞれのフレーズ間の相互関係は損なわれるべきではない。しかし、これを「い・ずー・み・に・そ・いー・てー」と、日本語らしく均等なアクセントを置きながら歌われてしまうと、そこにはもはや流れるようなことばの勢いが失われるだけでなく、それとともに前後の相互関係さえも失われてしまい、元言語に備わっていた本来の味わいある音楽的なものが、まったく別物へと変質させられてしまうのである。

もっともそのような変質させられた音楽となっても、歌唱曲の場合には器楽曲と違って、特にそれを原語で歌うのであれば、まだ多少なりともことばとして語りかけるように歌うことができる。またそれによって、音量・音高ともに均等な、まるで初期のコンピューターがしゃべるような、感情のともなわないひどい演奏状態だけは、まだしも避けることができる。

しかし楽器だけによる演奏、特にピアノ演奏の場合は、歌や管楽器のように息を使わないた

め、なおさら機械的になりやすい。もし目の前にずらっと並んだ88個の鍵盤を弾き間違えないようにと、譜面に書かれた音符をただ翻訳する機械のように無表情に打鍵してしまうのであれば、演奏者の意識は、ただ懸命に翻訳しようとして、音符を追いかけるほうへ主たる注意を向けがちになってしまうだろう。しかもタイプライターのキーを打ち間違えないための注意力という、さらに大きな精神的負荷が加わる。もしそうになってしまうと、もはや演奏者の心を反映させた、生き生きとした音楽をよみがえらせることは、ほぼ不可能となってしまう。もちろん大半のプロ演奏家はそのレベルにとどまることなく、そのいわばセリフの「素読み」状態から、いかに感情を音に込めて演奏するかが練習の目標となるのであるが、受験勉強の時代や学生時代に徹底してミスなく楽譜を鍵盤上に翻訳する訓練を受けてきた彼らにとっては、実際のところ「ミスなく弾けただけ」という、非音楽的な演奏をしてしまう危険性に、常にさらされているのである。そしていわゆるネイティブ・スピーカーたちのように、意識的にも無意識的にも、自分たちの言語感覚と共通したもの、例えば前掲のような2つのフレーズ間にある緊張と弛緩という相対関係などを、その音楽に感じながら練習できるのと、日本人がそれらをほとんど感じることなく、ただの記号として楽譜と対面し練習し続けることとの大きな落差が、どうしてもそこにつきまともってくると思われる。そしてその練習の結果、往々にしてそこに変形された「西洋音楽」が生み出される危険性が生まれるのである。多くの日本人演奏家やその卵たちは、演奏するその曲を部分的または瞬間的にでも、このような「西洋音楽」として演奏してしまっ

てはいないだろうか。

次にここで、非常に重要な疑問が起こってくる。このように日本語的「西洋音楽」の音感に育った子どもたちは、演奏家ないし音楽教育家として成長していく過程でいったい、①いつ②どの段階で③誰の指導によって、この変形された音楽感覚を矯正できるようになり、強弱アクセントに根ざした本来の西洋音楽の感覚が染み込むところまで、責任をもって再教育されることになるのだろうかという疑問である。さらにまた、それらの子どもたちを教える日本人音楽教師たちや演奏家たち（がいるとすれば）も同じく、いったいいつ、どのようにしてその違いに気づき、そしてその感覚を正しく認識して積極的に矯正の努力を積み重ねて、それらを身に着けてゆく時間的ゆとりとそのチャンスがあったのだろうか。

## 第2章 言語文化と小節線の関係

小泉はさらに、「ドイツ語や英語には、前置詞や冠詞が多いので、アクセントのあるシラブルがそれらのあとの二番目にくることが多い。」とし、『菩提樹』を例示している。

Am | Blunnen vor dem | Tore

前置詞や冠詞と言う言語文化を持たない日本人にとって、この2つの品詞がもつ言語感覚は、意識してその語感を体得しようとしないうえに、身につけることはきわめて困難である。英語を学び始めたころの多くの中学生たちは、テキストの文字を懸命に目で追って読もうとしがちになるが、その時に、前置詞・冠詞と名詞・動詞などの区別、品詞の重要度やその文章の

どこに力点を置くかという区別をすることもなく、平坦に読まれがちである。いちおう個々の単語がもつ固有のアクセントだけはつけるものの、なじみのない外国語であり、母国語のように言葉に対する感覚的イメージなど、ほとんど持てないだろう。そのためアクセント以外の箇所は日本語「訛り」をともなって、平坦に発音してしまいがちになる。

かつて「なるほどザ・ワールド」というテレビ番組があったが、この冠詞の「ザ」は、逆にややアクセントをつけて強調され、「なるほど、ザッ、ワールド」と発音されていた。本来の英語では冠詞と名詞の間にすき間が入ることなど、通常ではまずおこらないことであるにもかかわらず、日本語のリズム感によってわずかな間がとられていた。ひところ、学校英語の発音や読み方の異質さが問題視されるようになり、近年では多少改善されてきているかもしれないが、半世紀ほど前、筆者が中学の頃はまったく違っていた。最初期に習った“This is a pen”の発音は、「ジス・イズ・ア・ペン」と、日本語的に1シラブルずつに均等なアクセントをつけて教えられていた。

3例目の曲として小泉は『峠の我が家』を取り上げ、同じくアウフタクトの一例として、感嘆詞と関係代名詞や冠詞が小節線の前にくることを示している。(ただし関係代名詞は文法上の役割により、また前置詞によってはごくまれに、第1拍目に置かれる場合もある。)この関係代名詞もまた日本語にはない言語文化である。そもそも強弱アクセントをもたない日本語の歌詞には、拍子どころか小節線そのものが意味をなさないのであり、音符の羅列と歌詞を、ただ見やすくする目的で区切っているといってもよいだろう。ただしピアノ伴奏譜は、時にはその曲本来の拍子感を持たせて作曲されることもあり、また弾きやすさの点から小節線は必要だが、日本語の歌詞の場合、その伴奏譜の上段に歌の楽譜が書かれることにより、付随的に小節線が入ってしまっただけといってもよさそうに見える。

多くの場合、また長年の間、このようなことが何の違和感もなく疑問も感じられることがないまま、「五線譜に書かれた西洋音楽」という、日本人が持っていなかった「すぐれた外来文化のカタチ」として、それを当然のことのよう、無条件に信奉し学習されてきたのではないだろうか。歌の楽譜にある小節線に対しても、それ以上の音楽的感覚との差異を感じることもなく、もちろん何ら疑問を持つこともなく、ただただ学ぶべき対象、あるいは冒してはならない「神聖な」学習対象として扱われてきたのではないだろうか。しかし前述したとおり、このことが日本人の音楽感覚の中に、西洋音楽に対する致命傷ともいえるべき、きわめて重大な変形を生じさせ、拍子やフレーズが持つ音楽的特性に対して、ほとんど盲目といってもよいほどの、非常に鈍感な音感を育ててきたといえるのではないだろうか。

事実、それまでの日本の音楽文化にはなかった、3拍子で作曲された『ふるさと』などは、まったく3拍子らしい拍子感をもって歌われることなどおこりえない。このような唱歌の例は、数え上げればきりがなく、そうでない曲を探すことも不可能のように思われる。(筆者はかつて、この『ふるさと』が、酒席でよく行われるように、手拍子を打ちながら2拍子で歌われている映像を、テレビで目撃したことがある。しかもそれを、海外からある農村へやってきた数名の欧米系の青年たちが、地元の青年たちと共に歌っていたのである。これを筆者と同じように違和感をもって見た日本人は、一部の音楽関係者を除き、おそらくそう多くはないか

もしれない。)

また「菜の花」という一つの単語を無理やり小節線で区切り、「アウフタクトの三拍子の曲に、無理に日本語をあてはめて、日本語のリズム感や自然なフレーズ感をこわしてしまっている」(小泉 p141)『おぼろ月夜』にしても、その弱起部分および各小節の弱拍部分に、前置詞や冠詞などがもっているアウフタクトらしい本来の軽さを意識して歌う日本人など、日本語の語感からくるそのような歌い方への抵抗感が働いたため、あるはずもない。この強引な単語の分断は、さらにその続きを「ばた|けーに、い|りーひ、うす|れー、みわ|たーす、やま|のーは、か|すみ、ふか|しー」と、曲の終わりまで延々とこの不自然な単語の分断は継続されるのである。

では小泉がいう、本来の日本語のリズム感や自然なフレーズとはどうなっているのか。そこで筆者はまず、日本語の高低アクセントはどうなっているのか、この曲について調べてみようと考えた。以下にこの曲の小節線をそのまま使って、それを表示してみる。(太字が高いアクセント)「**な**の|は**な**ばた|けに い|り**ひ**う**す**|れ みわ|た**す**やま|の**は** か|**す**み**ふ**か|し」あるいは「**な**の|は**な**」と「**は**た|**け**」に分離して考えてみてもよいだろう。しかしこうして比べてみれば、「い|り**ひ**」と「か|**す**み」の2か所だけは、その前が低くなっていてそこからアクセントのある部分が1拍目にくるが、あとはすべてアクセントとしての存在感からは外れている。

かつて筆者は、この歌がアウフタクトであるということは、まったく知らなかったし、それを意識したことすらなかった。3拍子の曲という認識はあったが、子供のころ伴奏なしで一人歌っている時は、「**な**のはー**な** | ばたけーに | いりーひ | うすれー」と、強拍から始まることを当然のこととして、ごく自然にそう歌っていた。これだと原曲のような単語の分断は起きないし、そのほうが日本語の歌としてごく自然な歌い方であることを、無意識的に感じていたのかもしれない。おそらく他の人々も、日本人であれば、かなりの割合で筆者と同じように感じながら歌っているのではないだろうか。つまり、むしろどこが1拍目であるかなどと改めて考えたりせずに、おそらく無意識的に歌の冒頭、つまり単語の冒頭が曲の1拍目だと信じて歌っているのではないと思われる。なぜなら、強弱アクセントの区別がない日本語では、どの拍もすべて強拍でもあるので、歌い始めが常に1拍目に感じられやすいからである。

(このようなきわめて特異な3拍子の曲を、筆者が大学を受験したころの過去問題集の中に、小節線を区切る入試問題として見た覚えがあるが、驚いたことに、それが近年も同様の問題が出題されたことがあったという。こんなナンセンスな使われ方を未だに続けている出題者の存在には、ただただあきれざるばかりである。ここにも、多くの日本の音楽教育者たちの旧態依然とした問題意識のなさが反映しているのではないだろうか。)

しかしよりいっそう重要と思える影響は、この『ふるさと』を器楽演奏した場合にも、それを歌った時と同様、3拍子本来の特徴をもった曲として演奏されることがないということである。なぜなら演奏者は確実に、これまでその歌を歌ってきた感覚で演奏するからである。しかし逆に、もし拍の強弱をもった本来の西洋音楽らしい3拍子として演奏されたなら、聴く側もおそらくその演奏に非常な違和感と不快感を覚え、それを拒否したい感情にかられるかもしれ



ない。

(欧語以外のアジア系の言語についても調べなければならないが、本論文の本筋から遠ざかるため調べなかった。ただ一曲、ポリネシアのハワイのアロハオエを見る限り、もしかすると日本語と同じ等拍の言語文化がありそうだと感じさせられるような、一単語が小節をまたぐ例が時々見られた。しかし、強弱・高低アクセントの有無やその位置まではわからない。)

さらにまた、前項で例示した2つの曲にならい、2つの小フレーズを合わせて1つのフレーズとし、これらに相対的強弱をつけて歌ってみれば、より違和感が増すだろう。「なのーはーな」「ばたーけーに」という3拍の2つのかたまりに、“Happy birthday to You.”のときと同様、緩やかな緊張・弛緩の相互関係を持たせてみたらどう感じるか。さらに続きの「いーりーひーすーれー」も同様に歌い、この2つのフレーズも、相対的に強弱関係をもたせて歌ってみたら、果たしてそれは心地よく感じるだろうか。

ただし筆者はここで、「西洋音楽なのだから強いてそう歌わなければならない」という偏った考えを述べる目的でこのことを取り上げるつもりは毛頭ない。この歌詞は、ことばとして「菜の花畑に」で1フレーズであり、前の2例にあげた欧語の歌詞とはまったく異なる言語体系である。さらに小泉(p140)も指摘しているとおり、もし拍子感を尊重して強弱アクセントをつけて歌うなら、それは逆に、日本語の特質を大きく損なうことにもなるからである。筆者はここで、日本語と欧米語それぞれの特徴の差が、これほどまでに大きいのだということを示そうとしているのであり、日本の演奏家と音楽教育者たちがこの大きな差異を、もっと明確に認識しておく必要があることを述べておきたかったのである。そしてこの、日本語の歌をどう音楽的に歌うかということは、同時に西洋音楽をどう音楽的に演奏するかということと共に、今後十分に時間をかけ、より徹底して論議され研究されなければならない問題であるということを示しておきたかったのである。そしてこのことは、ひいては日本人にとっての西洋音楽の演奏はどうあるべきかという、もっとも根本的で重大な問題を考えさせられることにもつながることであり、そのため、日本人にとって非常に重要かつ根本的に深い問題をふくんだ、きわめて重大な課題であるということを確認しておきたかったのである。

日本人の中に蔓延する、「ものごとを曖昧にしておく」意識文化がこれらの差異を生み出し、その差異に対して問題意識を持つことなく、あるいは問題があると意識することもなく、そのままに放置している状態にあると見ることもできる。しかしそのことが、独自の「日本的演奏スタイル」を生んでいる原因のひとつであるならば、まず一度は徹底して論議しておくべきことではないだろうか。

4拍子の「荒城の月」にしても、ピアノの伴奏譜には1拍目に装飾音を加えて強拍を強調することにより、4拍子らしく聞こえるよう工夫されているように思われる。しかし歌の旋律自体は、4分音符の連続が曲の大半を占めており、日本人が歌えば誰でも、日本語独自の古典音楽文化である謡曲が反映されたような歌い方になるだろう。しかしそんな謡の知識や認識などまったくなくても、必然的に強弱アクセントがまったくない歌い方になるのが、ごく自然な結果である。

幼児の頃から歌ってきた「チューリップ」をはじめ、日本の学校音楽教育で歌われている曲

の中で、もしこのような拍子感の矛盾を取り上げるとすれば、おそらく歌の授業は成り立たなくなるのではないだろうか。(日本の音楽教育学会でこの問題が俎上に上がらないのは、問題意識自体が存在しないか、あるいは膨大な時間がかかる元となるこの面倒な混乱を避ける意図があるのか、それともまだ他の原因があるのか、これまで表立って取り上げられたことがない。)

「どんぐり」の歌を幼児は、通常2つ目のシラブルを前のシラブルに付随させた逆付点のリズムで、2つのシラブルを1つにし、次のように歌う。

どん ぐり ころ ころ どん ぶり こ

この原因には、日本語が基本的に1シラブルずつほぼ同じ強さで均等に発音され、またそのように万葉以前から謡われてきたことが、第一にあげられるだろう。さらに、幼児期にカスタネットで拍打ちやリズム打ちをしながら歌ったことによる影響もまた、きわめて大きな原因として考えられる。

かつてこのように1シラブルずつを特に明瞭に歌っていた、典型的な実例がある。それは戦後に一世を風靡した童謡歌手たちの歌い方である。彼女たちの歌声の記憶をたどってみればすぐにわかることだが、特に幼児向けの歌を歌っていた歌手たちは、1シラブルずつ均等にはっきりと、「かわいらしく」聞こえるように歌われている。これらが多くの幼児たちのモデルになっていたとすると、それらあこがれの対象であった歌手たちが子供たちへ与えた影響は、かなり大きかったのではないだろうか。

例外的なパターンとして、『夕日』にみられる「ぎん・ぎん」などの擬音語がある。しかし、「金魚」は話し言葉では「キン・ギョ」だが、『金魚のひるね』では「き・ん・ぎョ」と歌われる。その他の例外として、多くの曲に使用されている付点によるスキップのリズムでは、歌われる短いほうの1シラブルは、民謡も含め、必然的に弱めて歌われることがあげられる。

ところが幼児らがこの曲を木琴などの楽器で演奏するときには、冒頭の「どん」が4分音符で演奏されることを除き、それ以後の音は均等な8分音符として演奏される。つまり逆付点リズムで歌われていた「ころ・ころ」の箇所は、短い16分音符がなくなり、歌ったときとは異なって、それら4つの音符の長さや音量は、まったく同等に演奏される。ほとんどの現場の教師は、幼児に細かいことを要求できないためか、これらの変化に気付いていないとしてもおそらく何の違和感も感じていないだろうし、あるいはまったく何の矛盾をも感じないまま教えているのが実態ではないだろうか。このこともまた、強弱アクセントに対する日本人のおおらかさ（または曖昧さ、または問題意識のなさ）が、大きく反映されているのではないかと推測される。

ただしこの矛盾を肯定して、「日本語に基づいたものであり、日本人に適した独自のスタイルによる西洋音楽なのである」と、カタカナ英語の必要性を主張するようにもし強弁するのであれば、少なくとも日本国内の音楽教育界には何の波風も立つことはないだろう。しかし、西洋クラシック音楽を学び、洋楽演奏家やそれを目指す生徒や学生たちは、その演奏を本来の西洋音楽（英語でたとえればネイテヴ）らしく、広く世界の人々、とりわけ元祖欧州人に安心し

て心地よく楽しんでもらえるようにするためには、西洋音楽が持つ特質と、自国文化との違いを明確にわきまえ、区別して学習しておくべきではないだろうか。

Oh | give me a | home where the | buffalo | roam (下線は筆者が付加)

この『峠の我が家』の例をみれば、弱拍の3拍目にきているものは、いずれも感嘆詞、関係代名詞、冠詞などであり、強拍には動詞と名詞がきていることがわかる。また、「菜の|花」や「ばた|け」のように、一単語が小節線で分断されることも、これら3曲の例からは見られない。もっとも欧語の、他の声楽曲の中で分断されている例は決して少なくはないが、ドイツ語では ver-lassen、e-lysium、英語でも be-come や a-live などのように、アクセントの箇所が1拍目にくるよう置かれるものが普通に見られる。さらに例外的に Beethoven の第九に見られる A | -lle Menchen のように、シンコペーションにより1拍目が前小節の弱拍へ引っ張り出されることがあるが、これは「すべて」ということばを特別に強調し、より力強く歌ってほしいという意図があつてのことではないかと思われる。

ところが『おぼろ月夜』では、そのような正当性もないまま、不自然に単語が分断されている。もっとも、このような両言語の様相の違いに対して、「1シラブルずつどこでも区切ることができるのが日本語の言語文化の特質である」として、一つの単語の分断を正当化する考え方ができるのかもしれない。たしかに、この単語の分断については、この一曲に限ることではなく、訳詞されたものを含めると、実に無限に存在している。そのことから、筆者のこの批判をこの曲だけを矢面にするのはおかしいと思われるかもしれない。筆者はここで、まず一つには、西洋音楽ではこのような分断がほとんど行われていないことを明らかにしようとしたのである。二つ目には、この曲ではそれが原因となり、拍子に著しい影響を及ぼしているということを示しておきたかったのである。もしこの曲が2拍子系であればまだしも、3拍子という、拍子感の特質が最も顕著な拍子において行われているため、ここにあらわれた単語の分断と、小泉（同 141）が述べているとおり、「日本語のリズム感や自然なフレーズ感」の破壊がいつそう際立って感じられる結果になってしまっているのである。

さらに小泉は、「こうした洋楽のイディオムをもつ旋律は、ヴァイオリンやピアノのような歌詞をもたない楽器の旋律にもあらわれ」としながらも、「東欧諸民族の言語では、必ずしもこのようなシラブルの原則は見られない」（同 p142）と述べている。さらに「残念なことには、日本ではこうした研究や知識が不足しているので、洋楽のイディオムをきわめて狭くとり勝ちである。」と述べている。ここでいう「狭く」の意味について、その意味を特定することはやや困難だが、文脈から判断して、「狭い範囲の認識や浅い知識に基づいて判断すること」と解釈するのが妥当のように思われる。

西洋音楽文化に対し、もしこのように狭く把握しているのであれば、また日本人によくありがちな、物事のさまざまな情報を、ある程度限定された表面的な「かたち」として、簡略化して把握しようとするのであれば、彼らは浅い知識や狭い認識によって、重要なことを価値判断しているのではないかと疑ってしまいたくなる。もしそのような狭い感覚で演奏するのであれば

ば、強弱アクセントや前置詞・冠詞など、欧語特有の言語感覚を演奏に反映させることは、きわめて難しいことになりそうだ。さらにまた、程度の差はさまざまであるが、ミスなしで音符をただ正確に再現しようとするような演奏家がもしいるとすれば、これらの言語感覚を心の反映として音楽表現することは、非常に困難なのではないだろうか。人間が本来持っている心の感覚からかけ離れた、表情に乏しい単調な演奏を生み出す多くの日本人演奏家たちが存在する原因のひとつが、ここに存在するといつてよいのではないだろうか。

しかしながら日本の聴衆もまた同じく、強弱アクセントのない日本語文化によって育ち、常にほぼ均等なアクセントで歌を歌えるよう訓練されてきた。その結果、本来の西洋音楽側から見て「異質」と思える、日本的な音楽的聴覚によって聴いてしまうため、何ら違和感を覚えることがないということが起きている可能性もある。特に器楽演奏の場合、幸か不幸か、そのような違和感を抱く観客は比較的少ないのかもしれない。なぜなら、これがオペラなどの声楽曲であれば、言語文化がそのまま声で表現されるため、その違和感はより大きくなり、往々にして発声技術の違いも加わり、レベルの差が歴然としてしまうので、そんな歌手であれば、出演不可能となってしまうかもしれない。しかし声楽家ほどにはその差を明瞭に判別されにくい器楽奏者たちの場合、そんなことにはまったく気がつかないという多くの聴衆たちから、時には半ば儀式化した拍手の嵐とともにその演奏が支持されてしまうこともある。したがって、そんな異質な演奏しかできなくても、堂々とプロ演奏家として自信をもって舞台上で演奏することが起きていても不思議ではない。このようなさまざまな原因によって、本論文の冒頭で述べた「違い」を感じてしまうような演奏をする、一流と目される多くの演奏家たちが活躍し、容貌やスター性など演奏以外の要素も加味されながら、人気を維持する現状になっているのではないだろうか。

しかしながらもし聴衆が、この現象を何の矛盾も問題もないとみなすのであれば、見方によっては、これは日本語の中にあるカタカナ英語的なもの、あるいはシンガポール独特の Singlish とよばれている変形されたローカル英語的形態の存在に似た、日本独自の新しい音楽文化の出現として、認めてもいいのかもしれない。また、日本語同様に強弱アクセントを持たない他のアジア民族があれば、もしかするとその人たちにも受け入れられる可能性があるかもしれない。アフリカ系アメリカ人たちが生み出したジャズやその延長にあるロックの4beat や8beat など、同じく等拍的音楽のように感じられるが、もしかするとこのような感覚で演奏することを、現代の若い世代の演奏家たちの中に、「クラシック音楽を現代風に解釈しているのだ」と思って演奏している者がいるという可能性も考えられる。だがその考え方が正当性をもつためには、「自分たちが使っているのは Singlish であり、ネイティブな英語ではない」というように、明確に等拍的な音楽とそうでない音楽と違いをわきまえて、「使い分ける」という大前提があってこそ、初めて成り立つ理論となるのである。もしその区別ができていないまま等拍アクセント的な演奏をするのであれば、やはりそれは未熟な演奏だと言うしかないのではないだろうか。

すべての日本人演奏家たちは、本来の西洋音楽の基礎となっている欧語文化に根ざした音楽文化を継承していくのか、それとも、独自の感覚をもった Japanese style の新しい Neo-

European 音楽文化の旗を掲げるのか、明確な基準を示した上で演奏活動するべきではないだろうか。(しかし、あいまいさの心地よさを好む多くの日本人にとって、それは非常に困難な選択となってしまうかもしれない。)

### 第3章 西洋音楽の言語特性を反映させた演奏をするための基礎的学習法への試案 ～欧語の歌詞による語感および音感の育成～

本章では、歌詞のない器楽の練習を、実際にどのようにすれば、本来の西洋音楽の音感に近づけることができるかを考えてみる。しかし、これまで述べてきたように、日本人にとって西洋音楽は、非常に多くの感覚的な差異を含んだ異文化であり、そう簡単に解決させられる問題ではないことは明かである。そのため本章では、改善へ向けた方法の一部として、とりあえず以下の学習方法を、試案として提案してみたい。

#### 1. 予備練習としての英語の歌詞による弾き歌い ～強弱アクセントや前置詞などの語感を演奏に反映させる学習法～

これまで小泉の説に基づいて筆者が述べてきたように、音楽と言葉は密接な関連性があり、ことばの語感には必ず音楽の要素がともなっている。したがって、この関連性を重視した練習法の基本的考え方としては、その逆ルート。すなわち楽譜からその音楽の源となったと憶測される言葉、あるいはそれに類する言葉を音符に当てはめ、語るようにそれを口に出してみた上で楽器の練習することが、もっとも有効な手段の一つとして考えられる。ここで使われる言葉は、もちろん欧語でなければならない。

しかしその前に予備練習として、文法を意識した視点からさまざまな欧語の歌詞をまずよく研究し、特に冠詞や前置詞などの品詞の特性を把握することから、学習を始めることが大切となるだろう。たとえば前章で例示した“Happy Birthday to You”の歌など、よく知られている歌を、強弱アクセントやフレーズ感を正しくつけて歌うことも、効果的な基礎学習法となるだろう。しかし歌う前に、まず歌詞を朗読することから始めなければならない。それもただ単に読むのではなく、まずは言葉の強弱アクセントを意識しながら読み、次に親愛の心を込めて、誰かに語りかけているかのように、自然な語りかけの感じで、あるいはセリフを練習する役者のように朗読する。

このとき重要なことは、前章で述べたように、一つの名詞や動詞の中での強弱アクセントだけでなく、前置詞や冠詞など、語る上で通常は強調しない品詞を明確に区別して朗読すべきであり、さらにフレーズ間の強弱関係をどうするかなどを考えることが重要である。つまり緊張と弛緩（あるいは *arsis* と *thesis* など）の相互関係はどの程度にするのがより自然であり適切な語り方であるかをよく考え、また吟味して決めることである。それがもし自然な表現としてできれば、現実には自分の目の前に誰もいなくても、仮想の相手に語りかけるという、役者が演技するように朗読ができたことになり、必然的に重要な単語とそうでない単語の区別をつけて語れるようになっている。このような朗読練習をした上で、次にこの歌をどのように歌えばより自然な美しい音楽として聴かれるようになるのかを考えなければならない。次にこの曲を

使って、その考え方とともに一例を示してみよう。

最初の2小節の動機では birthday が最重要であり、比較的強いアクセントがつき、その次に重要な you がやや強められるだろう。こうすれば同じ強拍としての1拍目であっても、より強い1拍目と相対的に弱い次の1拍目との違いがつけられるようになり、フレーズ全体が緊張と弛緩という、音楽が自然に流れる方向性と勢いを持ち、ひとつのまとまりをもったフレーズとして生みだされる。次にくる2つ目の動機では、まったく同じことばではあるが、to you が1音高くなるため、やや緊張感が増し、その分だけ you のアクセントがより強められる。そして次の第3動機では、3回目の反復となる birthday が1オクターブ跳躍して最高音に達するため、全体の中では、もっとも強いアクセントがもたらされる。こうして曲の歌い始めからこの曲のクライマックスとなる第3フレーズに向かい、徐々に音楽の緊張感が高められるという、音楽の勢いが向かう方向性が明確に現れてくる。さらにその緊張感の高まったフレーズ最後の you は具体的な対象者の固有名詞に変わり、しかもその直前の弱拍には優しい響きを持った dear が付加され、それによって歌い手の親愛の情がよりいっそう深まる。それとともに、最高音の緊張感は緩められる方向へ転換し、そのあとにくる固有名詞はより親愛の優しさをともなった響きへと変えられ、最後のフレーズでは、同じ歌詞が曲のはじめとはまったく異なった、いっそう優しい心のこもった声の響きをともなって歌われることになるだろう。

もちろん欧米人たちが友の誕生日に、常にこのように音楽的あるいは芝居がかった歌い方で歌われているわけではなく、もっと気楽な表情で、気軽にさらっと歌っているものと思われる。しかしその場合でも、英語のことばのリズムが身に染み込んでいる人々が歌うのと、強弱アクセント文化をもたない日本人がカタカナ英語で歌うのとは、やはり根本的に響き方が違うのではないだろうか。また、人によりここに示した筆者による音楽の解釈とは多少異なっている場合もあるかもしれない。しかしそうであったとしても、そこに感情が込められることによって、歌い手の音楽表現の上に大きな影響を与えることは間違いない。そしてこれこそ、歌が心を込められた「ことば」となって人の心に伝わり、本来の「音楽」となる瞬間であるといっ  
てよいだろう。ピアノなどことばのない器楽演奏も、人の心に語りかけ訴えかける目的をもって演奏されるのであれば、極力歌うような表現力を持たせなければならない。それは J. S. Bach が Invention の「まえがき」に練習の目的として書いているとおりである。

このようにして、西洋音楽が持つ強弱アクセントの感覚を、息づかいやフレーズを感じながら、まずそれらを歌って表現する感覚を身につけるための練習をすることが、まず大切なこととしてあげておきたい。ただしそれらを、ただ単調に強弱をつけて歌うのではなく、何らかの情感や情景を表すために、必ず感情を込めて歌うべきである。歌はもともと人の心の自然な発露として生まれたのであり、それが音楽的要素をともなって装飾され強調されたコトバなのであるから。したがって、「語りかけ」を目的としたこのような練習法をとることにより、音楽はよりいっそう感情のこもった演奏へと導かれることはまちがいないのである。

そして次の練習段階では、伴奏譜によりピアノを弾きながら、今歌ったとおりに気持ちを込めてそれを歌う練習へと移る。そうすれば、ピアノ演奏へ気持ちを反映させることがよりいっそう容易になるはずだ。以上の過程を次に整理しておく。

- (1) 歌詞の品詞やイディオムがもつ特性を反映させ、フレーズ毎およびフレーズ相互の緊張と弛緩の相対関係を重視し、感情を込めて朗読する。
- (2) (1)で朗読したとおりの気持ちを反映させて歌唱表現する。
- (3) 同様に気持ちを込め、伴奏にもそれらを反映させながら弾き歌いをおこなう。

## 2. メロディーに適した創作歌詞をつけて歌う練習

前節で行った予備練習では、言葉をともなった歌を、歌詞のイディオム等に裏づけされた緊張と弛緩の程度により表情をつけ、弾き歌いにより演奏の練習をおこなった。ここでは次の段階としてこれとは逆に、歌詞のないピアノ曲の楽譜上にある音符に対し、新たに歌詞として言葉をつけ、それを歌うという練習法を提案したい。

第1章で示したように、「お誕生日の歌」にはすでにそこには言葉による語りがあり、それに加えて音による緊張感の高揚とその沈静という、音楽の流れと共に感情のドラマ表現が可能であった。つまり、音楽の最初の緊張感がどの程度であり、それがどこを目指して高揚し、またいつ弛緩するのか。それらを、言葉で語られるドラマを感じ取りながら、音楽の流れとしてそれを読み取ることができた。しかし器楽曲の場合、意味を持たず単なる記号にすぎない無表情な音符の羅列から、それに代わるドラマを読み取り、そこに込められた作曲者の感情の高揚と弛緩を感じ取って演奏することは、そう容易なことではない。その上、楽譜上から強弱アクセントやアウフタクトの意味をもし考えようとしないのであれば、そのような演奏家たちに、聴衆の心に語りかけられるような演奏表現がはたして可能になるのだろうか。

そのためここでは、本論文が焦点を当てた西洋音楽の重要な2つの特徴、つまり強弱アクセントとアウフタクトの特徴を反映させた演奏をめざすために効果的と思われる、いくつかの練習法を提案したい。

- (a) アウフタクトをもつ旋律に英語やドイツ語などの歌詞をつけて歌う。

欧語を話す人々にとっては、それほど困難なことではないが、強弱アクセントの言語文化を持たない民族にとって、それほど容易にはできないのが、この方法の難点ではある。そのため、なるべく速やかに適切な言葉を当てはめられるよう、歌詞としてよく使われやすいパターンを覚えておくか、またはさまざまなことばの組み合わせリストを準備しておくにより容易になるかもしれない。もし少しでもこれらのことが実行できるのであれば、前述したとおり、その練習効果は非常に大きいと思われる。

### ①アウフタクトと強拍で使われている品詞を確認する

欧語の歌詞を音符につけるために、まず既存の歌曲ではどのような品詞がどこに使われているかを知る能力が必要となる。それをおこなうだけでも、欧語の語感について多少の感覚が身につくかもしれない。冠詞・前置詞・関係代名詞・形容詞・副詞などと名詞や動詞が置かれている位置、またアクセントがくる位置など、これらの違いを確認する。

### ②よく知られたピアノなど器楽曲のメロディーに英語などの歌詞をつけて歌っている市販の

CD などを使って、欧語の語感と音感を磨く。  
以下にスーザン・オズボーンの例をあげてみる。

「悲愴 第2楽章」(以下/と//は楽節の区切り)

| One red | rose blooms Be- | neath new fallen | snow /A- | wake in a sleeping | garden |  
While chill winter winds | blow //

「ジムノペディ 第1番」

What would | I do if | I felt no | fare? /  
Now, this | minute, this | hour, this | day/ | this | year? //

「舟歌」(Tchikovsky)

In your e- | yes I see the morning light of | Spring  
The bursting | buds, the warm wind | brings /  
I waken | \*to the perfect beauty in all | things  
The new turned | field receives the | seed  
And in that | golden light all life pro- | ceeds //

\*前置詞が1拍目にくる比較的少ない例

「フィンランディア」

This is my | song O God of all the | nations /  
A song of | peace for lands afar and | mine //  
This is my | home, the country where my | heart is /  
Here are my | hopes, my dreams, my holy | shrine /  
But other | hearts in other lands are | beating /  
With hopes and | dreams as true and high as | mine //

「木星」(Holst)

As the | great planets wheel a- | round  
The faithful | sun, the faithful | sun /  
And | starfires blaze their | ancient pathways  
| All across the | sky //  
Here be- | low a child is | crying  
In the | night a mother | sighs /  
And the | call of the | wild would  
Shines | in my lover's | eyes //



ここにあげた歌詞は、それぞれ冒頭の一部分だけではあるが、ざっとこれらを朗読し歌っただけでも、多くの学習者たちには、それらのメロディーが持っている「語感」と「音楽の流れ」やフレーズが感じられるのではないだろうか。特に、すべての箇所にあてはまるわけではないものの、重みをもった1拍目へと音楽が自然に流れ込んでいく感覚は、音符だけを追いかけていては、およそ感じられないものではないだろうか。さらに「舟歌」の各行の終わりは脚韻が踏まれていて、音符だけではわからないフレーズ末尾独特の余韻を、このような詩を朗読し歌うことによって、感じられるようになることが期待できる。また、まとまった言葉のフレーズ感が音楽のフレーズを把握する学習にも有効であるし、それによって、語りかけるような演奏へと学習者たちを導くことに、大いに役立つものと思われる。

ただ、ここに付け加えられた詩は、あくまでも一人の作者の感性による一例にすぎないので、音楽の解釈はある程度制約を受けてしまうことになる。またこの学習法は、あくまでも演奏表現をより豊かにするための、初期段階での学習法であり、自分で歌詞を創作するという次の学習の前段階として行われる、(あるいは次の段階を経ないとしても、) いわば導入段階における一時的な方法であることを断っておく。

③以上を参考にして、自分が演奏する曲に、部分的にでも

歌詞をつけて歌ってみる。もちろん各品詞の役割と重要度を考えてつけられることが必要である。

### 3. フレーズにドラマとして文章をつけイメージ化をはかる

フレーズに対して、必要な部分にだけ、ドラマを語るような文章やセリフを創作し、その部分のイメージを持たせる方法がある。どんな曲やフレーズに対しても必ずできるという方法ではないが、ドラマ性をもった曲を語りかけるように演奏するには、きわめて有効なひとつの方法として提示しておく。

Chopin 「告別のワルツ」 Op69-1の例

ああ、 あれはいつのことだったか

僕のかつらいマリアは あの時こっちを見て

にっこり微笑んでくれた その愛らしいまなざしに

僕の胸はキュッと締め付けられて… ああ、なつかしき日々

若かりしあの日のころよ

Ah!／あれはいつのことだったか／僕のかわいいマリアは／僕のほうを見て／にっこりと微笑んでくれた／その愛らしいまなざしに／とつぜん僕の胸は締め付けられて・・／ああ、なつかしき日々／若かりしあの日の頃よ／／

#### 4. ソルフージュ教育法改善への一提案

第1章-2で指摘したとおり、一音たりとも「間違えないこと」を練習の中心とするためにおこりやすい、フレーズ感の乏しさをカバーすることを目的として、次のような練習法を取り入れることを提案したい。ただし、これらを実際に実施するためには、その採点基準や採点方法などの整備が必要となる。さらには、まず音楽大学などの入学試験や入学後の授業の中で、これらの試験や授業が導入される必要がある。そうでないと、受験中心の従来のレッスン現場では、なかなか「余計なこと」を導入しにくいからである。

1. 新曲の学習法：演奏に先立ち学習者に、楽譜上へフレーズを記入させてから行わせる。これを歌唱と器楽演奏の両方にわたって行う。
2. 英文の歌詞をいくつか準備しておき、その課題曲にもっとも適切な歌詞を選ばせる

#### おわりに

以上、いくつかの点を改善への試案として提示したが、目的は第2章までに取り上げた「日本人特有」と思われるような、やや単調で表現力の乏しい演奏をなくすことにあり、同時に日本の音楽教育方法がその最大の原因となっていることを明らかにすることであった。西洋音楽がもつさまざまな特性について、日本語に基づいた音楽との差異が今後より多くの人々の問題意識の中にとどまり、またさまざまに論議されて、演奏者の心情がより自然に聴衆の心に伝わる、心地よい演奏が増えることを願いたい。

日本人が西洋文化を取り入れてきた方法は、「受容」であって「同化」ではない(團 1997, 169)といわれている。一つには明治政府のこの方針によって、日本は海外列強諸国による植民地化から逃れられたのかもしれない。しかし同時にそのことによって、西洋音楽の変形もまた始まったともいえる。もし西洋音楽文化が、他の外来文化同様、日本国内で日本人だけが日常生活に便利なものとして使うのであれば、何も問題はなかったかもしれない。しかし、本場欧州ワインの味を知っている一部の日本人がその味を求めたがると同じように、音の味わいの区別を反射的にしてしまう人々が本場の西洋音楽を求めようとした時、「疑似西洋音楽」を提供する日本人演奏家たちの演奏は、やはり「疑似欧州ワイン」ともいえるような、国産の甘すぎる「ぶどう酒」を飲まれた時の不快さが、どうしても残ってしまうものなのである。

近年では国産ワインも、そのような甘すぎるワインが減り、より渋みや酸味をもったワインが売れるようになり、日本人のワインに対する味覚も成長してきたようだ。西洋音楽に対する日本人の聴覚もまた同様に、今後徐々に成長していくかもしれない。もしもワインの味覚が成長した原因が、本場の上質な味になじんだことにあるのならば、西洋音楽にたいする聴覚の成長も、やはり本場の上質な演奏を味わうことにつきていえる。そして、それを妨げる「疑似」

製品に触れる機会が多いほど、聴覚の成長速度を妨げるものであることを、できるだけ多くの人々に認識される必要がある。

ではどうすれば本物と「疑似」製品を見分けることができるようになるのか。やはりそれは、複数の品物を並べて短時間で味比べすることが最良の方法となるだろう。したがって、本論文のまえがきで述べたとおり、ある曲の短い楽節部分だけを、2つ以上の演奏で聴き比べてみることにするだろう。

#### 【引用文献】

- ・小泉文夫『音楽の根源にあるもの』1994東京平凡社、  
(初出は『日本語の音楽性』1968 間宮芳生＜合唱のためのコンポジション第1～6番＞レコード解説)
- ・團伊玖磨『日本人と西洋音楽』1997東京日本放送出版協会
- ・CD『スーザン・オズボーン 静物画 (スティル・ライフ)』ボニー・キャニオン PCCY-01503

(原稿受理 2009年10月6日)